

# モネの絵画と時間

六人部 昭典

## はじめに

クロード・モネ（Claude Monet 1840-1926）は、19世紀から20世紀へと制作を続けた画家である。86年間に及ぶ生涯の前半期には、主に近代という新しい時代の情景を戸外の光の中に描き出した。この時期の彼の絵画は、印象主義が提起した変革を代表するものとなった。一方、モネは1890年代には《積みわら》連作などを制作、1890年代の終わりからは《睡蓮》連作を描き続けてゆく。後半期のこれらの連作については従来、前半期に見られた光に対する観察が細かくなった結果だと考えられてきた。この見解は、モネに与えられた「印象主義の第一人者」という位置づけが先入観となって、後半期のモネに対する評価を狭めてしまったのだといわなければならない。こうした見方は修正されようとしており、モネの全体像を捉えることが求められている。

モネの絵画はこのような長い歳月の中に展開されたのだが、いずれの時期についても、瞬間あるいはそれに関わる言葉が多く用いられてきた。多くの人々はこうした語によって、彼の絵画の特徴を理解したように思う。確かにモネ自身、《積みわら》連作を制作中の1890年の書簡で、彼が描こうとしているものを「瞬間性」という語に要約したことがあった。しかし絵画は本来、音楽等の他の芸術分野とは異なり、形式の中に時間をもたない。ひとつの画面にはひとつの時間、すなわち瞬間をしか描けないものであるだろう。瞬間という語をモネに安易に用いることは、彼の絵画の展開とそれがもつ意義を歪めてしまうといわなければならない。彼の絵画について使われた瞬間に関わる語は、彼の絵画のどのような特質を示すものだったのか。モネは「瞬間性」という語で何を伝えようとしたのか。本稿では、モネの絵画の展開を時間という観点から考察することを通して、印象主義の生成と展開について再考察したいと思う。<sup>1</sup>

## I. モデルニテと時間

### 1. モデルニテと筆触表現

モネは1860年代半ばから、当時の新しい生活の情景を戸外の光の中に描くようになる。この点を考える上で、ボードレーが1863年に発表した美術批評『現代生活の画家』は重要だろう。彼は水彩画家ギース（Constantin Guys 1802-92）を例に挙げて、画家たちは現代生活の諸相を描き出すべきだと主張したのだった。

彼〔ギース〕は、「モデルニテ」[la modernité] と名付けることを認めていただきたい何も

のかを求めている。[……] モデルニテとは、移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なものであり [la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent]、これが芸術の半分を作り上げている。他の半分は永遠なもの、変わらないものである。<sup>2</sup>

ボードレールはすでに『1846年のサロン』で「現代生活の叙事詩的な面」を取り上げており、早い時期からこの主題に関心を寄せていた。『現代生活の画家』はこうした関心の集大成だったといえる。ただ、ボードレールがこの論考で「モデルニテ」という語を新たに掲げたのは、単に主題やモチーフの問題としてではなく、「移ろいゆくもの、消えやすいもの、偶然的なもの」の表現を問おうとしたからに他ならない。彼は同じ批評で、「現在の表現を見て、私たちが味わう歓びは、現在が身にまとうことのできる美から生まれるだけではなく、現在という、その本質的な特性 [sa qualité essentielle de présent] にもよる」<sup>3</sup>と、やや回りくどい言い方をして、この点を強調しているのである。

ボードレールが『現代生活の画家』を発表した1863年には、サロン展に落選した作品を集めた落選展が開催され、マネの《草上の昼食》が非難を浴びた。モネは先輩画家の作品にヒントを得て、大作を構想する。彼は1866年のサロン展審査に大作を提出するつもりで、前年の春にこの計画に着手した。しかし残念ながら、最終作品（縦4～5メートル、横幅は7～8メートルと推定される）は未完成のまま、発表されることはなかった。その後、作品は湿気のために傷み、画家自身の手で切断されることになる。モネの野心的な計画は幻に終わったが、残された断片（左端部分と中央部分がオルセー美術館に所蔵される W63a、W63b 図1）や油彩習作（W62）には、彼の意図が十分に窺われる。マネの作品では、裸婦と着衣の男性が組み合わせられ、物語的な世界と現実世界が並存していた。一方、モネの《草上の昼食》では、10人を超す画中の人物たちは男女ともに流行の衣装をまとい、それぞれに会話を楽しむ。森にさす光が繊細に描かれ、彼らの楽しい雰囲気を高めている。モネは、ピクニックという現代生活を代表する主題を現実の場面として捉え、それを戸外の光の中に描こうとしたのだった。そして左端に立つ男性人物の黒い服は、木漏れ陽を浴びる肩が明るい水色で描かれているのが認められる。ここには光によって色彩自体が変わるという考えが明瞭に示されており、それは、後の印象主義の色彩観の根幹をなすものとなる。

1869年の夏、モネはセーヌ河畔で《ラ・グルヌイエール》（W134 図2）を制作する。大作《草上の昼食》はピクニックの場面だったが、この作品はパリ郊外の水浴を扱ったもので、やはり余暇の情景という現代生活の主題である。画面前景はセーヌ河の水面が占め、漣が光を反射して移ろう様子が、並置された筆触を通して描き出されている。中景には人工の小島が見え、そこに集う人物たちは簡略な筆触で描かれる。筆触は明るい色彩を担い、光によって色彩が変わるという新しい考え方（固有色という規範からの解放）が、筆触表現に展開されているのを見ることができる。現代生活という主題においては、主人公は先の《草上の昼食》の場合のように人物であるはずだが、この絵では人物たちに代わって、水面の描写が休日のつかの間の賑わいを伝えている。漣が光を反射する水面は中景の人物群と呼応し、モデルニテがもつ移ろいやすさや消えやすさを形成する。ボードレールが「現在の表現」について記した文章に則していえば、《草上の昼食》では、「現在が身にまとうことのできる美」（人物たちがまとう流行の衣装など）を描くことが重視されていたのに対し、ここでは「現在という、その本質的な特性」を通して、モデルニ

テが表現されているのだ。そして水面のいきいきとした描写を生み出しているのは、筆触表現に他ならない。《ラ・グルヌイエール》がしばしば印象主義誕生の作品と位置づけられる主な理由も、このような筆触による表現（明るい色彩を伴う）が画面を支配していたからだろう。モデルニテを代表する主題をいかに表現するか、すなわち「現在」をどのように描くかという課題こそが、印象主義の生成を促したといわなければならない。<sup>4</sup>

モネは《ラ・グルヌイエール》の制作を終えた1869年9月、友人の画家バジールに宛てた書簡にこう記している。「何もやり終えていないので、サロンには間に合わないかもしれない。でも、ひとつの夢を抱いている。ラ・グルヌイエールの水浴の絵で、何点かの下手な彩色習作を描いた。夢だけどね。ルノワールもここで2か月ほど過ごし、同じことを試みている」<sup>5</sup>。モネは「何点かの下手な彩色習作 [mauvaises pochades] を描いた」と記しているが、この折に制作された作品は、メトロポリタン美術館所蔵作品を含む3点（W134、W135、W137）が現存する（ルノワールにも、ストックホルム美術館所蔵作品など、計3点が現存）。そして書簡の記述から判断する限り、モネは制作段階では、《ラ・グルヌイエール》を人前に発表する作品ではなく、習作と位置づけていた可能性が高い。実際、1870年のサロンに落選したと推定される作品（W136）の写真が確認されている（ベルリンの画廊が所蔵していた作品は第2次世界大戦で焼失）。写真資料を見ると、サロン審査提出作品（《草上の昼食》の最終作品と同様、アトリエで制作されたと考えられる）は、現存する習作を総合した画面構成であり、人物もやや丁寧に描かれている。一方、画面の半分ほどを占める水面には筆触単位による表現がはっきりと見出される。厳密な意味で印象主義が誕生するのは、筆触表現を主体にした簡略な表現こそが、現在に対する感覚をいきいきと描き出すという認識が確立されたときであるだろう。

## 2. 「運動の瞬間なるもの」

1874年に開催されたグループ展「画家、彫刻家、版画家等の芸術家の協同会社」による第1回展（後にいう「第1回印象派展」）に、モネは計11点の作品を展示したと考えられる（当時の展覧会目録の出品番号では95番から103番までがモネ作品だが、このうち99番と100番は「2点のクロッキー」と記されている）。その中の1点、《カピュシーヌ大通り》（1873年 W292 図3）は、パリ大改造で新しく生まれた「大通り」[boulevard]の賑わいを描いたものである。《草上の昼食》と《ラ・グルヌイエール》はパリ市民が郊外の森や水辺で余暇を過ごす情景を扱っていたが、大通りは、都市におけるモデルニテを代表する主題だった。モネはこの作品で、バルコニーから街路を眺める人物を画面右端で切り取る大胆な構図（いわゆるトリミング構図）を用いている。この構図によって、画面はパリの街路を垣間見たところ、つまり偶然の光景という性質を与えられる（ボードレールはモデルニテの特質のひとつとして、「偶然的なもの」を挙げた）。そして大通りを行きかう人々は、無数の筆触の連なりとして描き出されている。ルロワは1874年4月25日に発表した批評でこの作品を取り上げる（出品番号97、彼はこれに続いての98の《印象、日の出》を扱う）。ルロワは筆触表現に着目し、「絵の下の方にある無数の黒い涎のようなもの [ces innombrables lichettes noires] は、何を描いたものなのか」と指摘し、「あれらの色斑 [ces taches] は、噴水の花崗岩に漆喰をなすりつけるのと同じやり方じゃないか」<sup>6</sup>と揶揄したのだった（当時の批評では、「筆触」[touche]の語とともに「色斑」[tache]という語が使われてい

る)。<sup>7</sup>

一方、この批評から2週間後、5月9日に発表されたシェノーの批評では次のように記されている。

大通りの途方もない活気、舗道にうごめく群集、道を行きかう馬車、光と埃の中の木々の揺れ。つまり捉えがたいもの、消えやすいもの、すなわち運動の瞬間なるものが、カタログに《カピュシーヌ大通り》と題されたモネ氏〔注：原文は「マネ氏」と誤記〕によるこの素晴らしい習作、驚くべき作例のように、その流れ去る性質のままに描きとめられたことはかつてなかった。<sup>8</sup>

シェノーはこのように《カピュシーヌ大通り》を称賛したのだが、彼の批評がボードレールのモデルニテに関する主張を踏まえたものであることは明らかだろう。そして批評文に見られる「運動の瞬間なるもの」[l'instantané du mouvement]という語は、モネの絵画について瞬間に関連する語が最初に使用された例だった。先に述べたように、絵画は本来ひとつの時間、つまり瞬間をしか描くことができない。この作品に瞬間という語がふさわしいとすれば、それは、見る者に瞬間を喚起するように描かれているからである。画面にそのような瞬間を作り出しているのは筆触表現と偶然的な構図であり、モネはこの二つの特質を通して、群衆や馬車、光や影が形成する大通りの活気を描いたのだった。そして「その流れ去る性質のままに」と指摘されているように、この作品では、「現在という、その本質的な特性」を通してモデルニテを表現するというモネの姿勢が、《ラ・グルヌイエール》よりもさらに明瞭に示されている。シェノーが《カピュシーヌ大通り》の特質を「運動の瞬間なるもの」という語に要約したのは、この作品に、現在の表現におけるひとつの極を見出したからに他ならない。

ところで、《カピュシーヌ大通り》を称賛したシェノーの批評文はこう続けられている。「離れて見ると、この生命の流れの中、濃い影といきいきとした光が織りあげる見事なきらめきの中に、私たちはまぎれもない傑作を見出す。だが、近づくと、すべては消え去る。そこには、判読できないパレットの削りかすの混沌 [un chaos de râclures de palette indéchiffrable] が残るだけである」<sup>9</sup>。筆触表現はモデルニテの表現と結びついてしたが、シェノーの批評文の後半部分は、筆触の本質を明らかにしている。筆触は何かを描写するのだが（ここでは、群衆が行きかう活気に満ちた大通り）、一方で、絵具という物質（マチエール）として、カンヴァス上に実在し続けるのだといえる。そして筆触はこのマチエールを通して、見る者に画家の手、すなわち制作する画家の身体的な動きを指示する。《カピュシーヌ大通り》は、現在という主題を描き出すとともに、「絵画／描くこと」[painting]の現在を私たちに提示しているのである。<sup>10</sup>

### 3. 駅・鉄道と時間

モネは1877年にパリのサン＝ラザール駅をモチーフにして、10点余りの作品（図4）を制作した（カタログレゾネには12点の作品が収録されている W438-449）。彼はこのうちの6点ほどを同年に開催された第3回のグループ展に出品したと考えられる（当時の展覧会目録には6点の作品が記載されているが、当時の展覧会評から判断すると、目録未掲載の作品が1点展示されたと推測される）。<sup>11</sup>

フランスでは1830年代後半から1850年代にかけて、首都を起点とする鉄道網が急速に整えら



れ、人々の生活を大きく変えることになった。鉄道の発展に伴って、サン＝ラザール駅も改築され、モネの絵に見られるように、鉄製の柱とガラス屋根からなる駅舎ホールが建造されている。そして駅は、今日でもそうであるように、都市の中で最も多くの人々が行きかう場所である（サン＝ラザール駅はパリの終着駅の中で最も乗降客が多く、1880年代には年間1000万人に達する）。無数の人々は互いに見知らぬまま、ただ一時的に通過してゆく（ボードレールはモデルニテについて、「移ろいゆくもの」[le transitoire]と記したが、この語は駅のこうした様相にふさわしい）。先の大通りと並んで、駅はモデルニテを代表する主題に他ならなかった。印象派の画家たちと交友のあったゾラは第3回展に関する批評で、次のように述べている。「クロード・モネ氏はこのグループの中で、最も際立った個性である。彼は今年、駅の構内を描いた素晴らしい絵を出品している。人々はここに、広大な駅舎の中になだれこむ列車の唸りを聞き、渦巻きあふれる煙を見るだろう。美しい広がりをもった現代的な骨組み、ここに今日の絵画がある。私たちの時代の芸術家は、その父親たちが森や川に詩情を見出したように、駅にこそ、詩情を見出すべきだ」<sup>12</sup>。ゾラが「美しい広がりをもった現代的な骨組み [ces cadres modernes]」と記しているのは、鉄製の柱とガラス屋根で構成された駅舎ホールの威容に他ならない。彼の批評文は、駅という題材がもつ今日的な意義、すなわちモデルニテを代表する題材であることを指摘し、絵画の歴史の中に位置づけている。

では、モネはこの主題をどのように描いているだろうか。第3回展に関する次のような批評が見られる。「[モネ氏は] 列車が到着あるいは出発するサン＝ラザール駅のさまざまな様相を提示しようとした。しかし不幸なことに、画面に横溢する分厚い煙が、この試みに当てられた6点の絵を見ることを妨げている」<sup>13</sup>。批評には「画面に横溢する分厚い煙」と記されているが、煙の描写は、ゾラも注目していた（「渦巻きあふれる煙」）。モネは何よりも駅舎内に満ちる煙や蒸気を強調して描いている。先の批評は、煙が「6点の絵を見ることを妨げている」と揶揄しているのだが、この批判は逆に、モネに絵の特徴を浮かび上らせるだろう。モネは駅という主題の主役であるべき機関車や乗降客より、煙や蒸気と、そこに差す光の効果を強調して描いているのである。

鉄道は隔たった地点を結びつけ、移動に要する時間を大幅に短縮した。鉄道と時間の関わりについては、さらに標準時の実施を挙げなければならない。19世紀前半のフランスではまだ標準時は採用されておらず、人々はそれぞれの地方時にしたがって生活していた。鉄道も当初は時間（時刻）のずれを含んだ列車運行を行っていたが、あまりに不都合であるので、首都パリの時間を標準時と採用することが求められた（パリ時間をフランス全土に適用することが、1891年に法律で定められる）。急速に発達した鉄道が、今日では当然のこととなっている統一的な時間制度をもたらしたのだった。近世の商業主義は1日の開始も時間の長さも均一な時間制度（定時法）をすでに生んでいたが、産業革命後の近代資本主義社会が到来すると、労働も時間単位に算出されるようになり、ブルジョワは時間を管理することを最も重視した。鉄道がもたらした標準時は、こうした近代的な時間制度を前提に生まれたのに他ならない。そして近代が発展を旨とした時代であったことを考えると、人々はしだいに、均質で直線的な時間という概念を共有するようになったといえる。時刻はこの直線上の点として認識される。今日の私たちの生活でも、時刻（何時何分）を一番気にかけるのは駅、特に列車の発車時刻であるだろう。駅は当時の人々に

として、時刻という新しい時間意識を喚起する場所だった。当時の展覧会評には、さまざまな音が駅に満ちていることを指摘されている<sup>14</sup>。機関車が止まる折に車輪が軋む音や出発を知らせる汽笛など、それらの音は、列車の発着に伴って生起し、運行時間の中に秩序づけられている。ひとつの主題について10点を超える作品を描くことをモネに促したものは、駅の空間的な広がりであるよりも、むしろ駅がもつこうした時間的な性格だったと考えられる。

## Ⅱ. 連作と時間

### 1. 《積みわら》連作と「瞬間性」

モネは1860年代後半から1870年代にかけて、主にパリ郊外の余暇の情景、パリの大通りや鉄道駅など、モデルニテを代表する主題を描いてきた。しかし1880年代に入ると、彼はこうした主題から遠ざかってゆく。ノルマンディーやブルターニュ、地中海沿岸など、旅先での制作が増え、モネはこれらの地方で、荒々しい海景など自然の雄大な姿を描くようになる。その中には同じモチーフについて、天候の変化（光の変化を伴う）など、自然が見せるさまざまな表情を数点の作品に描き分けた作例も認められ、これらは後の連作を準備した制作だったといえる。そしてモネは1883年にパリから遠く離れたジヴェルニーに住居を移したが、ここはパリを中心とした近代化がほとんど及んでいない農村だった（彼はこの村が気に入り、後半生の43年間を過ごす）。モネは1890年の晩夏から翌年の早春にかけて、この地で、最初の連作となる《積みわら》連作（計25点 W1266-1290 図5）を制作するのである。

後半期のモネは《積みわら》連作の後も、さまざまな連作を制作してゆく<sup>15</sup>。これらの連作については従来、光に対する観察がより細分化された結果として生れたもの、あるいは光の変化の一瞬一瞬を描き分けたものだと考えられてきた。こうした見方をする人々が有力な根拠としたのが、1890年10月にモネが記した書簡だった。モネは《積みわら》連作について、次のように述べている。

制作に励んでいます。[積みわらの] さまざまな光の効果の連作に夢中なのですが、近頃は陽が早く沈むので、追いつくことができません。しかし描き進めるにしたがって、私が求めているもの——「瞬間性」、とりわけ周囲を包むもの、いたる所に輝く均一な光 [《l'instantanéité》, surtout l'enveloppe, la même lumière répandue partout] ——を表現するためには、もっと努力しなければならないことが分かるのです。<sup>16</sup>

確かにモネは書簡で「瞬間性」[instantanéité] という語を用いているが、それは果たして、一瞬を意味するものなのだろうか。

《積みわら》連作が描かれる前年、1889年に、モネと彫刻家ロダン（両者はともに1840年生まれ）の二人展が開催されている。この展覧会は145点に及ぶモネ作品が展示されたもので、彼にとっては初めての大規模な回顧展だった。この二人展の成功によって、モネとロダンはそれぞれに巨匠としての地位を確立したといえる。展覧会カタログには、オクターヴ・ミルボーによるモネ論が掲載された。そこには次のように記されている。「クロード・モネ氏はこう理解したのである。自然についての正確で感動的な解釈にいたるために、風景の中で描かなければならないのは、全体の輪郭や部分的な細部、土地や草木の地方的な特質ではなく、風景が特徴づけられるべ

く選びとられた時間、すなわち瞬間性 [l'instantanéité] なのだ、と。[……] 土地や入り江、岩や樹木、花や人物を特別な光の中に、つまり瞬間性の中に、いわば視覚がそれらの上にとどまり、調和をもって抱擁する、まさにその時間の中に特徴づけることである、と」<sup>17</sup>。モネが書簡で用いた「瞬間性」の語には引用符が付けられており、前年のミルボーによる用例を踏まえたものと考えるのが妥当だろう（書簡の終わりにはミルボーの近況が記されてもいる）。モネは「選びとられた時間」や「特別な光」に関わるものとして、つまりモチーフについての画家の解釈に関わる重要な語として「瞬間性」の語を用いたのだった。この点について、ハミルトンはモネ研究の中で、「瞬間は時間的な一瞬であるよりも、知覚経験の広がりの意味する」<sup>18</sup>と指摘し、従来の見方を斥けている。「瞬間性」という語は、物理的な光の現象の一瞬としてではなく、モネにおける視覚経験の追求の中に捉えられる必要がある。

《積みわら》連作の作品では、モネの筆触が前半期のものとは異なっていることも注目される。前半期には、矩形のものや三日月状のものなど、大まかで自在な筆触が用いられることが多かったが、《積みわら》連作では、繊細な筆触が幾層にも重ねられて画面を覆っている。特に積みわらの周囲では筆触の重ね方が顕著で、中景の家の輪郭には基調となる色彩が加えられる。画面はこうして、ひとつの光の効果が前景から画面奥へと及び、個々の作品における色彩の全体的な統一が形成されることになる（モネ書簡には「周囲を包むもの」「均一な光」と記されている）。このような制作は現場で短時間にできるものではなく、多くはアトリエでの作業だったと考えるべきだろう。モネが求めた「瞬間性」は、実はアトリエでの慎重な加筆を経て、長い制作時間の中に描き出されているのである。<sup>19</sup>

モネの連作に対する見方が大きく修正されたのは、書簡の検討に加えて、モチーフの考察が転機となった。モネが《積みわら》連作で取り上げたのは、積みわらでも干し草の堆積でもなく（英語圏では「干し草積み haystack」と呼ばれてきた）、主食である麦の穂を積み上げたもの（「刈り穂積み grainstack」）に他ならない。豊かに稔った麦は夏に収穫を迎え、刈り取られた麦の穂は大地に積み上げられて（当時の記録によれば、高さは5メートル以上に及ぶ）、秋から冬を過ごす。これは農作業における近代的な機械化が及ぶ前の手順で、農民たちは時期に合わせて刈り穂を取り出し、竿状の道具で使って打穀したのだった。このように刈り穂積みは農耕主題の要となるもので、豊穰を示すモチーフだったといえる。たとえばミレーも、四季連作の秋の場面などに刈り穂積みを描いている<sup>20</sup>。モネは《積みわら》連作（厳密には刈り穂積みだが、作品名は慣例に従う）を制作するのに際して、農耕における刈り穂積みの重要性や絵画の先例、モチーフが担う意味を承知した上で、着手したと考えなければならない。また、こうした農耕主題は古くから月曆画などで扱われ、ミレーが四季連作の1点で刈り穂積みを描いたことも見逃せない。農耕主題は古くから広い意味の連作で扱われ、刈り穂積みはその中で主要なモチーフだったのである。こうした歴史は、モネの連作の成立にも何らかの示唆を与えたに違いない。

もちろん、モネ自身が1890年の書簡で述べているように、《積みわら》連作の制作において、彼は光の効果に強い関心を寄せていた。しかしこの光は、前半期の彼の絵に描かれたようなモデルニテに関わるものではない。大地に満ち、刈り穂積みの周囲を包む光は、麦を育み稔らせる。すなわち、光は大地から生命を生み出すものに他ならない。農耕は種まきから収穫にいたる作業など、人々が自然を相手に続けてきた営みである。したがって、農耕主題を描いた先例では農民



が主役となっている。一方、モネの《積みわら》連作では、農民の姿は全く認められない。刈り穂積みと、それを包む光だけが描かれているのである。特に逆光がモチーフの周囲を包む様子が強調して描き出した作品が多く、また刈り穂積みと近接した作例が少ない（そのために、図5のように刈り穂積みの上端が画面に収まっていない絵も認められる）。モネは1890年の書簡で、「瞬間性」の語と並置して、「とりわけ周囲を包むもの」「いたる所に輝く均一な光」と記していた。このことに留意するならば、「瞬間性」は、刈り穂積みと包む光に画家自身も包まれているという、特別な光の経験を指し示すと考えられる。

《積みわら》連作を時間の観点から考察する上では、「瞬間性」の再検討とともに、農耕主題と時間の関わりを考える必要があるだろう。ジヴェルニーなどの農村では、近代的な時間制度（サン＝ラザール駅を描いた作品について言及した、均質で直線的な時間）が、都市ほどには波及していなかった。農耕に携わる人々の多くは夜明けとともに畑に出て、夕暮れとともに家路につく生活を続けていた。収穫を終えた大地には大きな刈り穂積みが作られ、麦の穂は、秋から冬にいたる季節に堆積から少しずつ取り出されて脱穀される。農民たちはやがて春を迎えると、次の収穫へ向けて、再び農作業に専念する。農耕は古くから、季節の推移（むしろ循環というべきだろうか）とともに営まれてきたのに他ならない。モネは《積みわら》連作において、農耕主題の要といえる刈り穂積みを取り上げ、季節の移行（画面に描かれた霜や雪が冬の到来を示す）と、光の変化の中に描き出したのである。《積みわら》連作は、このうちの15点が1891年5月に開催された個展で発表された。ここで連作の展示について考えておくと、作品が並べて展示された場合、刈り穂積みは季節が推移する中に見上げるような大きさに立ち、一方、光の効果を描いた色彩は作品ごとに変化する。私たちは連作の展示を通して、不動のモチーフと移り変わる色彩（移行する季節と変化する光）という対比を見出すのである。

## 2. 《ポプラ並木》連作

《ポプラ並木》連作（計23点 W1291-1313 図6）は、《積みわら》連作の制作に引き続いて、1891年春から秋にかけて描かれた。1892年2月の個展では、《ポプラ並木》連作の15点だけが展示発表されている。当時の書簡には、個展に対するモネの意欲と、発表直前まで筆を加えていたことが記されている<sup>21</sup>。ここでモネが取り上げたモチーフは、セーヌ川の支流エプト川の土手に沿って植林されたものである。並木は蛇行する川の流れに伴って、湾曲しながら連続する。樹々は成長を待って伐採され（10メートルほどに及ぶ）、木材として利用され、また防風林などの役割もしたようだ。土地の人々の営みの中で植えられ、親しまれた樹々だったといえる。<sup>22</sup>

この連作では、ポプラ並木が作る垂直線の連続が土手の水変線と交差するという構図を見ることが出来る（小舟にしつらえたアトリエで描かれたと推測される）。また構図は、手前に7本前後の樹が並ぶ11点（W1201-1301）と、川岸により近づいた視点から捉え、3本の樹が並ぶ6点（W1303-1308）が大半を占める（後者はサイズもすべて同一）。垂直線の連続に水平線の交差する構図によって、画面は平面性を強く帯び、前者の構図では、川の湾曲に沿って並ぶ樹々の葉群がS字上に連なることになる。そして近接した視点から描かれた後者の構図では、手前の樹の葉群は画面に収まらず、3本の樹の奥に湾曲して続く並木が見える。従来のモネ研究では、このような構図が示す装飾的ともいえる特徴が指摘されてきた。だが、この構図（二つに大別される



いずれの場合も）によって提示されているのは、何よりも、樹木がもつ垂直性であるだろう。国立西洋美術館所蔵の作品（図6）を見ると、樹と水面の反映像がひとつの垂直線となって、画面を貫き、空へと伸びている。樹木は地中の根から水分を吸収し、重力に抗って水分を上昇させる。それは葉を通して大気へ放出され、水蒸気はやがて雲に変じ、雨となって大地に浸みこむ。樹々の成長はこうして、あらゆる生きものに不可欠な水の循環を作り出す。落葉樹であるポプラの場合は、年ごとに葉を茂らせ、葉の色を変え、葉を落とす。そして新たに葉を付けて、成長を続ける。もちろん、樹の生命を生み育むのは、水とともに光に他ならない。3本の樹は画面左に移るにしたがって強い光を受け、幹に芽吹いた若い葉も光に包まれる。水面から見上げるように描かれた垂直の樹は、樹木の成長に隠された自然界の秘密を伝えている。

《ポプラ並木》連作の構図と時間の関わりでは、二つの事がらに気づかされる。まず、モネが求めた「瞬間性」が一瞬を意味するものではなく、知覚経験の広がりという性格をもっていたことを思い起こすと、垂直線の連続は、知覚の時間を分節する働きをすると考えられる（拍節構造と呼んでも良いだろう）。もうひとつは、連作が展示された場合の効果である。モネは1891年の《積みむら》連作の展示を通して、連作が全体として観賞されることを重視するようになった。《ポプラ並木》連作は並べて展示されると、水平線が個々の作品を水平方向に結びつける。そして私たちが横へと移動しながら作品を順次見てゆくのに従って、垂直線の列は次の作品へと繋がってゆく。私たちの観賞行為に伴って、連作全体を貫く時間的な連続が作り出されるのである。

### 3. 《ルーアン大聖堂》連作

モネは1892年に《ルーアン大聖堂》連作に着手、計33点（W1314-1329、W1345-1361 図7）の作品を描いた（1892年と翌年の2～3月に現地で制作後、ジヴェルニーのアトリエで加筆、年記はいずれも「1894」と記される）。この連作は、1890年代に制作された連作の中で作品数が最も多い。またモチーフが共通するだけでなく、構図もほぼひとつに限定されているため（大聖堂をやや斜めの角度から捉えた構図が計27点に及ぶ）、最も統一性の強い連作と位置づけられている。《ルーアン大聖堂》連作は1895年に開かれた個展で、このうちの20点が展示発表された。

この連作についても、まずルーアン大聖堂というモチーフについて考察する必要があるだろう。モネは風景を構成するモチーフのひとつとして教会を描いたことはあったが、ここではゴシック建築を代表する大聖堂のひとつが取り上げられ、ファサード（正面）がほぼ画面全体を占める特異な構図で描かれているのである。もっとも、画面にはファサードの中央上端に飾られた十字架が認められない（図8の写真資料を参照）。モネは宗教建築を取り上げながら、作品がキリスト教思想と直接的に結びつけられることは避けたのだろう。ただ、19世紀のゴシック・リヴァイヴァルに伴って、ゴシック建築がフランスの自然と民族の生んだ芸術的成果として称賛されたことは見逃せない。とりわけ、シャトーブリアンの次のような文章は人々の心をとらえた（モネと親しかったロダンも、著書『フランスの大聖堂』の中で言及している<sup>23</sup>）。「建物の入口の前に建てられた背の高い二つの塔は、墓地のニレとイチイの木よりも高くそびえ、天に向かってピトレスクな効果を生み出している。対をなすそれらの塔の頂は、日の出の光に照らされることもあれば、雲に覆われ、あるいは霞んだ大気の中に高まりゆくのだ」<sup>24</sup>。彼はこのようにゴシッ

ク建築を森に喩え、天へと伸びゆく高みを讃えたのだった。この文章と《ルーアン大聖堂》連作を安易に結びつけるべきではないが、モネの作品では、絵を見る者は大聖堂のファサードと間近に向かい合い、それを仰ぎ見ることになる。そして繊細な筆触に覆われた画面に秩序を与えているのは、垂直の列柱であり、これは《ポプラ並木》連作に見られた垂直の樹木の連続を継承したものだと考えられる。

《ルーアン大聖堂》連作のモチーフは、先行する二つの連作に描かれた刈り穂積みやポプラ並木とは異なり、生命をもたない人工の建築物でもある。また先の2連作では画面中に季節の推移が認められたが、ここではそのような要素は認められない。さらにルーアン大聖堂が特定されるモチーフであることも、特徴のひとつに挙げられるだろう。連作はすでに見てきたように、作品間に共通するもの（モチーフ）と、異なるもの（色彩／光）によって形作られる。《ルーアン大聖堂》連作の場合は、前者に構図が加わり、一方、後者は光の効果の違いだけに基づくことになる。モチーフが壮大な建築物であり、ルーアン大聖堂という特定されるものがあることによって、ここでは、不動のモチーフ（ルーアン大聖堂）と変化するもの（色彩／光）という対比的な関係が一層、明瞭になっている。そしてこの関係に、生命をもたない石造の建築物と生命を生む光という対比が重なる。

《ルーアン大聖堂》連作ではこれまでとは異なった性格をもつモチーフが取り上げられ、また構図がほぼひとつに限定されることによって、連作としての統一性がより強められた。こうした特徴について、時間の観点から考察しよう。この点については、描かれた光が示すおおよその時刻がしばしば言及される。たとえば、《ルーアン大聖堂》連作100周年を記念する展覧会のカタログは、オルセー美術館所蔵の1点（図7）に描かれた光を「9時頃」と推定し、光の効果がわずかに異なるボストン美術館所蔵作品を「8時頃」と記している<sup>25</sup>。確かにこの連作では、制作場所と大聖堂が立つ位置が明らかなので、画面中の光の方向に基づいて、おおよその時刻を特定できる作品が含まれる。ただし連作全体を見渡すと、1日の時間が均等に描かれるのではなく、大聖堂の背後から射す朝方の光を描いたものが多い（1895年の個展目録では、図7の作品は出品番号18、《ポルタイユとアルバーヌ塔（朝の効果）》と記されおり、出品された計20点の作品名で時間帯に関わる語は、この絵を含む3点に見られる「朝の効果」[effet du matin] だけである<sup>26</sup>）。そもそも、私たちは《ルーアン大聖堂》連作の展示を見て、個々の作品に描かれた光が8時や9時と時刻を特定されるのにしたがって、そこに時間を感じとるのだろうか。連作の形式は、作品ごとに反復されるもの（変わらない要素：ルーアン大聖堂）と、作品ごとに異なるもの（変化する要素：色彩／光）から形作られている。このような連作の形式自体が、時間を生む構造をもつ。描かれた光の時刻が特定されなくとも、作品間の差異から時間は生成する。時間は連作の形式に基づいて、光の差異を描く繊細な筆触から紡ぎ出されるのである。

時間の観点からの考察を進めると、この連作では大聖堂というモチーフが時間に関わることも注目されるだろう。産業革命後の近代資本主義社会では、都市を中心に、時計で計測される時間がしだいに人々の生活を支配するようになった。しかし近代的な時間制度が確立される以前、中世には不定時法、つまり昼と夜をそれぞれに四つに分ける考え方が採用されていた。この場合、昼と夜の長さは季節によって変わるので、当然、4分割される時間の長さは同じではない。こうした不定時法は教会時法とも呼ばれたように、古くは教会が時間をつかさどり、教会の鐘が不定

時法に基づく時間を人々に告げていたのだった（モネは《ルーアン大聖堂》連作でファサード上端の十字架を画面から省いたが、一方で、タンパンの上に位置する円形の教会時計を描いている）。先に触れたように、1891年にはパリ時間をフランス全土に適用することが法律で定められ、全国一律の統一的な時間制度が開始される。モネが相次いで連作を手がけた1890年代は、ちょうど時間制度が大きく変わろうとする時期に当たっている<sup>27</sup>。《ルーアン大聖堂》連作の多くの作品では、逆光の朝陽がゴシック建築の石造りの複雑な装飾を包み、ピンクや黄色などの色彩に彩るのを見ることができる。その光は凍った石の壁に熱を与え、息づかせる。日没とともに闇に沈んだ世界が再び甦り、昼（夜とともに1日を二分）という活動の時間（生命的な時間）の到来を告げているのである。

#### 4. 《セーヌ川の朝》連作

モネは1896年と翌年の夏に《セーヌ川の朝》連作に取り組み、計20点を制作する（W1435-W1437 W1472-1488 図9）。モチーフとなったのはジヴェルニーからセーヌ川を少し下った場所であり、モネは制作地点を固定し（構図は同一）、日の出前後の限られた光の効果を追求したのだった。この連作では、限定され近似した色彩の中に、光の繊細な差異が描き出されている。先の《ルーアン大聖堂》連作では季節の要素が省かれ、作品間の色彩の差異は光の変化にだけ対応したが、ここではさらに朝という限定された時間帯が扱われた。タッカーはこの点に着目して、連作を「一種の視覚的なクロノメーター」<sup>28</sup>と指摘している。確かにこの連作では、描かれた光の差異はより細かで微妙なものとなっている。しかしその特徴をクロノメーターと要約することは、モネの連作を細分化された光の観察と考え、個々の作品を均質な時間軸上に並ぶ点（一瞬）に還元することになるだろう。タッカーが一方で「詩情を備えると同時に自然に対して厳密である」<sup>29</sup>と指摘する特徴に目を向けなければならない。連作は1898年の個展で15点が展示されたが、その折の批評でもこうした特質が称賛された。明け方のセーヌ川はひっそりと水をたたえ、光の微妙な効果はその水面にも映し出されて、神秘的ともいえる静寂を生み出している。

この連作に窺われるように、1890年代のモネの連作には象徴主義に近づく側面が指摘されている。この点について、ヴェントゥーリはかつて次のように述べた。「これらの連作における光の研究は科学的なプログラムだが、作品は感覚的な傾向を示している。表現しがたいものや神秘的表現、あまりにも一般的であるために具体的な特徴と芸術上の真実を失ってしまう感情の表現によって、象徴主義を誕生させたものと同じ傾向がモネにも認められる。しかしこの方向で、モネは身動きがとれない。彼の中にある印象主義の残滓が新しい理念を十全に実現することを妨げているのである」<sup>30</sup>。はじめに述べたように、「印象主義の第一人者」という位置づけが、かえって後半期のモネの評価を狭めてしまったのだが、ヴェントゥーリの文章はそうした先入観を示す例だといえる。私たちはむしろ、印象主義を通して得た「自然に対して厳密である」姿勢が、彼の後半期の展開をもたらしたと考えるべきだろう。1890年のモネ書簡における「瞬間性」の語に示唆を与えたミルボーは、彼が理想とする芸術家像について1888年にこう記している。「彼〔注：芸術家〕と自然の交感〔communication〕は、ほかの人々よりもっと直接的である。彼は、他の人々が見ることも覆いを取って理解することもできないものを、生命の果てしない震えのうちに見出し、その覆いを取って理解する。最も賞賛される芸術家とは、自然が隠している秘密に最も



近づいた人であり、また最も謙虚な人である」<sup>31</sup>。印象派以後の時代、すなわち文学や美術で象徴主義が主流となってゆく状況の中で、自然に対して「謙虚」であることは、自然に対する従属として斥けられた。しかしミルボーは、「謙虚」であることこそが「自然が隠している秘密」に近づく方法だと主調した。この文章はモネについて論じたものではないが、ミルボーはそのような芸術家としてモネを高く評価し、翌年にモネ論を執筆、その中で「瞬間性」の語を用いたのだった。

## 5. 《睡蓮》連作

モネは1890年代に連作を制作するのと並行して、ジヴェルニーの敷地に花の庭を作り、続いて睡蓮の池を中心にした水の庭を造成する（《ルーアン大聖堂》連作を制作していた折には、庭作りの参考にするために同地の植物園を訪れてもいる）。この睡蓮の池をモチーフにして、1899年から翌年にかけて、最初の《睡蓮》連作が制作される。この《睡蓮》第1連作（W1513-1520）は、いずれの作品も睡蓮の咲く池を周囲のしだれ柳などとともに描いたもので、画面の中景には日本風の太鼓橋を置いた同じ構図を示す。先の《ルーアン大聖堂》連作の形式を踏襲したものだといえるだろう。モネは1900年の個展で第1連作の13点を発表すると、睡蓮の池を拡張する工事を行い、池の周囲は約200メートルに及ぶことになった。この後に着手された《睡蓮》の第2連作（W1654-1691、W1694-1735 図10）では、モネの視点がしだいに水面に近づいてゆく。太鼓橋や周囲の植物は描かれず、睡蓮の浮かぶ水面の広がりだけが画面を占めるようになる。モネは1909年に開いた個展で、第2連作48点を展示した。そして1910年代中頃から、モネは《睡蓮》の大作で1室を装飾する構想に着手する。この構想は友人の政治家クレマンソーの提案によって、フランス国家に寄贈する計画に発展し、モネは大画面作品の制作に専念する。このように《睡蓮》連作の制作は、大きく三つの時期にわたって展開されたのだった。

この連作についても、まず睡蓮というモチーフを考察しておきたい。モネが睡蓮を好んだのは、水生植物であるため、水の庭の要となるのに相応しかったからだろう。もっとも、睡蓮はエジプトが原産地であるので、寒冷な北フランスで栽培できたのは園芸品種としての改良の成果でもあった（花の色が多様になったことも、同様の成果といえる）。そしてこの花の特徴は、日本語の「睡蓮」という表記にも窺われるように、夜明けとともに花を開き、夕方には閉じる（眠る）ことにあった。つまり、睡蓮は太陽の光とともに1日を過ごす花なのである。古代エジプトでは生産力や多産に結びつき、太陽神に関連するゆえに（睡蓮の花弁が太陽の放射状の光線に似ていることから、太陽の象徴ともなる）、復活に結びつけられたようだ<sup>32</sup>。「睡蓮」を意味するフランス語には「*nénuphar*」と「*nymphéa*」の二つの語があるが、植物名としては前者が一般的であり、一方、モネが作品名に選んだ後者の「*nymphéa*」は、森や水に棲む精ニンフ [*nymphé*] を連想させる詩的なニュアンスを伴う語だったといえる。

《睡蓮》連作の展開で注目されるのは、第2連作の制作が進む中で水面に映る影、すなわち反映という新しいモチーフが見出されたことだろう。モネは当時の書簡でこう述べている。「水と反映の風景 [*ces paysages d'eau et de reflets*] にとりつかれてしまいました。年老いた私の手には負えないものですが、感じているものを何とか描き出したいと思っています」<sup>33</sup>。この時期の作品（図10）では、画面は水面の広がりという二次元的なものでありながら、そこに映る柳や空が



想像させる空間が生まれ、揺れ動く光の効果が力強い筆触で描き出されている。反映は水に宿された光であり、モネが生涯を通して関心を寄せ続けた二つのモチーフ、いずれも生命の源泉である水と光が融合したものだったといえる。

反映が作り出す空間に着目しよう。本稿のはじめにも述べたように、絵画は音楽などとは異なり、その形式の中に時間をもたない。絵画の空間、ことに線遠近法的空間は、画面から時間を排除する。したがって、時間を伴う運動を画面に描くことはできない。だからこそ、多くの画家が画面中にいかに運動を描き出すかという課題とさまざまに取り組んだのである。モネの連作の場合も、連作が時間を産出する構造をもつとはいえ、個々の作品において時間を伴う運動や流動を描くことは難しい。たとえば、《ルーアン大聖堂》連作の作品では、逆光の朝陽がゴシック建築の装飾を包み、ピンクや黄色などの色彩に彩るが、その光の効果は、画面になお残る線遠近法的空間の中にとどめられている。一方、《睡蓮》第2連作の作品では、水面に映る光の効果が力動的な筆触で描き出されているのを見ることができる。この筆触表現は、前半期の自在な筆触や、さらに1890年代の連作に認められる繊細な筆触を幾層にも重ねたものとも異なり、モネの絵画の展開において新しい様相を示す。反映が作る空間が、見る者の想像を介して生まれる空間であるゆえに、線遠近法的空間がもつ軛からモネを解放し、このような筆触表現をもたらしたと考えられる。《睡蓮》連作はこの後、大画面作品による装飾に向かう。そこでは、反映を描き出す筆触がブラッシュ・ストロークと呼ぶべき、大きな身体の動きに発展する。

《睡蓮》連作を時間の観点から考えると、第2連作の展示も重要だろう。この連作は1909年の個展「《睡蓮》、水の風景の連作」で48点が発表されたが、展示は連作の在り方が変えることになった。展示された作品は、いずれも睡蓮の咲く水面の広がり画面を覆う（そこには構図が同じものも、異なるものも含まれている）。そうすると、水が形をもたない物質であるので、作品は次の作品へと繋がり、連続する水面が現れる。1890年代の連作や《睡蓮》の第1連作では、連作の形式は、作品ごとに反復されるもの（同一のモチーフ）と異なるもの（変化する色彩／光）から構成されていた。第2連作の展示では、このような性格を残しながらも、連作全体でひと続き水面の広がりを作り出していたのである。

モネが《睡蓮》の大作で1室を装飾することを具体的に構想したのも、第2連作の展示を通して得た着想からだった。この個展を訪れたロジェ・マルクスは、展覧会評の中で次のようなモネの言葉を紹介している。「この睡蓮の主題でひとつの部屋を装飾したいという誘惑にとらえられた。壁に沿って、統一されたもので内壁を包むようにするのだ。そうすれば、水平線も岸辺もない波紋の幻影と、終わりのない全体の幻影が生まれるだろう」<sup>34</sup>。モネの構想はおおよそ20年の制作時期を経て、モネの死の翌年にオランジュリー美術館の「《睡蓮》の部屋」（図11）として公開されることになる。ここは楕円形の二部屋から成り、二つの部屋はそれぞれ4点の大画面作品によって構成されている<sup>35</sup>。第1室は色彩（光）の変化が多様であり、4点のうちの1点は朝、他の1点は日没を示す。一方、第2室は青色を基調に構成され、調和が優先されている。計8点のうちの3点の作品で朝の水面が選ばれているのは、やはり睡蓮が夜明けを待って花を開くからだろう。朝には、闇に覆われていた万物が光とともに甦る。一般的な矩形の空間ではなく、曲面が作る楕円の空間。私たちはこの部屋で、大画面の《睡蓮》に描き出された水面の広がりによって囲まれる。というよりも、包まれる。モネは構想について、「水平線も岸辺もない波紋の幻影と、終わ

りのない全体の幻影 [l'illusion d'un tout sans fin d'une onde sans horizon et sans ravage] が生まれるだろう」と語っていた。彼が「波紋」という語を使っているように、《睡蓮》大作は静かに水をたたえながらも、水面は微かに揺れ動く。そして反映、すなわち水に映る光の効果が力動的に広がる（「波紋」[onde] という水の運動の中から、水の精オンディーヌ [ondine] は生まれる）。モネの発言のうち、前半の「水平線も岸辺もない波紋の幻影」は空間に言及したものだが、後半の「終わりのない全体の幻影」は空間の広がりよりも、むしろ時間的な連続を指示していると考えられる。楕円状に構成された「《睡蓮》の部屋」に作り出されているのは、循環する時間に他ならないのである。

### Ⅲ. 結びにかえて

はじめに述べたように、モネの制作活動は60年余りに及び、19世紀から20世紀へと展開された。彼は前半期には、主にモデルニテを代表する主題を戸外の光の中に描いたが、後半期の連作ではこうした主題を離れて、農耕主題の要となる刈り穂積み、樹木や大聖堂などのモチーフを選んだ。これらのモチーフは、季節の巡りや昼と夜の交替の中で繰り返されてきた古くからの営みに関わる。そして生命の源泉としての光を追求する中で、自然界が内在させる秘密に近づいてゆく。このようなモネの絵画の展開を時間の観点から見ると、直線的時間から循環的時間へと要約することができる。とはいえ、そこには一貫して変わることのない制作の姿勢があっただろう。制作の局面を注視するためにも、モネの絵画の転換期となった1890年に記された書簡に立ち帰りたいと思う。

モネは《積みわら》連作の制作について、書簡に「近頃は陽が早く沈むので、追いつくことができません」と記していた。光の変化に画家の手が追いつかないことは必然であり、彼は他の誰よりもそのことを知っていたはずである。そのようなモネが後半期を迎えた時期に、なぜ「追いつくことができません」と述べたのだろう。モネは《積みわら》連作を発表した個展の会場で、次のように語っている。「制作の中で正確であろうとすれば、大きな絶望を味わいます。まさに瞬間において、風景の瞬間を捉える [saisir le moment du paysage à l'instant juste] 必要があります。なぜなら、その瞬間は二度と戻ることはなく、自分が得た印象 [l'impression] が真のものであるかを問い続けなければならないのです」<sup>36</sup>。モネの発言を踏まえると、彼が書簡に「追いつくことができません」と記したのは、制作において正確であろうとする姿勢のゆえだったと考えられる。《積みわら》連作の制作に際して、モネはそうした姿勢をあらためて確認しなければならなかったのである。

ところで、個展会場でのモネの発言には、いずれも「瞬間」を意味する二つの語、「instant」と「moment」が用いられている。このうち、前者は制作に関わる物理的な時間を指し、一方、後者は「風景の瞬間」と、モチーフに結びつられている。「moment」はラテン語の「movimentum」（運動）に由来し、「時機」や「契機」とも訳される<sup>37</sup>。音楽美学の土田貞夫氏は「moment」の語について、「言葉本来の意味からすれば、“瞬間の動き”」だと指摘し、「“要因”であり“事情”なのであるから」「人間のいまここにいる内的時間の動き」ともいえ、「形成そのものを意味している」と述べる<sup>38</sup>。モネが「moment」（瞬間）の語をモチーフと結びつけて使ったのは、彼にとっ

て風景が変化するものだったからだろう。しかし土田氏の指摘を考慮すれば、この「瞬間」はモチーフと向かい合う画家の内的時間に及び、制作に関わる。フォションも『形の生命』の中でやはり「moment」の語を用いて、次のように述べている。「タッチは瞬間、すなわち道具が素材の中に形を目覚めさせる瞬間である [La touche est moment-celui où l'outil éveille la forme dans la matière]。しかもタッチは永続する。なぜなら、まさにタッチによって、形は構成され、かつ持続するものとなるからである」<sup>39</sup>（フォションはここで彫刻を含めて論じているので、杉本秀太郎氏にしたがって「touche」を「タッチ」と訳したが、この訳語は「touche」（筆触）が「触れること」であることを気づかせるだろう）。モネが語った「風景の瞬間」はモチーフが見せる変化を意味するだけではなく、制作に直結する。「モチーフ」[motif]の語も絵画では通常描かれる対象を指すが、「動機」が第一の意味だったこと思い起こさなければならない（ラテン語の「movēre 動かす」が語源）<sup>40</sup>。「風景の瞬間」は光の変化の瞬間であるとともに、画家の手の動きを引き起こす。1890年のモネ書簡に見られる「瞬間性」[instantanéité]はモチーフに関わる語として用いられており（「私が求めているもの」として三つの言葉を併記）、このような「moment」の性格も含まれていたと考えられる。

モネの発言には「impression 印象」の語も認められる。この語もモネの絵画と常に結びつけられてきたが、ここで語意を確認しておこう。この語の成り立ちは「im-pression」（内へ押しつけること）である。この場合、感覚という画家の身体に対する刻印を意味するが、画家はまた、手を携えた描く身体でもあるだろう。そして印象には二つの側面が認められる。ひとつは「外的対象が感覚器官上に及ぼす結果」、もうひとつは「心や精神の中に引き起こされる何らかの結果」である<sup>41</sup>。私たちは前者を客観的側面、後者を主観的なものに繋がる側面と考えることができる。印象派以後の時代にはこのうち前者の側面だけが強調され、自然への従属として批判されたが、これは象徴主義の芸術家たちが自分たちの立場を明確にするためにとった戦略に他ならなかった<sup>42</sup>。印象には本来、後者の主観的な側面が伴われていたといわなければならない<sup>43</sup>。先に紹介したミルボーの見解、自然に対して謙虚であることが自然の秘密に近づく方法だとする主張は、印象主義 vs. 象徴主義の図式に囚われることのない立場から表明されたのだった。

モネは「自分が得た印象が真のものであるかを問い続けなければならない」と述べていた。しかしすでに触れたように、光の変化に制作が追いつくことはそもそも不可能であり、当然、大きな絶望を味わうことになる。モネが《積みわら》連作の制作に際して、正確であろうとする姿勢を再確認しなければならなかったと考えると、私たちは「追いつくことができません」という彼の嘆き、この避けようのない矛盾にもう少し目を向ける必要があるだろう。制作が追いつくことができないという状況（モネ自身何度も経験してきたに違いない）、画家の手の時間的な遅れの中で、モネは何と向かい合っていたのだろうか。「時間は、すべてのものが一度に与えられることを妨げるものである。時間は遅れさせる、というよりも、むしろその遅延 [retardement] である」<sup>44</sup>とベルクソンは指摘したことがあった。モネの嘆きとベルクソンの時間論を結びつけることは軽率の謗りをうけるかもしれないが、そこには、彼が直面した矛盾を考察するヒントが潜むように思われる。時間の本質が「遅延」にあるとすれば、この遅れの中にこそ、画家の手が動き、息づく。そして筆触は作品を形作る。モネが対峙していたのはモチーフが見せる光の変化であるだけではなく、むしろ「描く」という行為そのものだったと考えられる。前半期の《カ

ピュシヌ大通り》について指摘したように、「筆触」[touche]は画面上に物質（マチエール）としてとどまり続け、「絵画／描くこと」[painting]の現在を提示する。モネは《積みわら》連作の制作に際して、あらためて正確であろうとしたが、手の遅れは、「描く」という身体の動きと向かい合うことを彼に促した。そして画家の身体の自覚は、絵画の身体を形作るもの、すなわちマチエールに対する認識を伴う。このような自覚から、《睡蓮》連作にいたる筆触表現が形成されたのである。

## 注

- 1 本稿で取り上げるモネ作品のデータは、原則的にウィルデンスタインによるカタログ・レゾネに基づく。なお、適時、目録所収の作品番号を記す（例：W63）。Daniel Wildenstein, *Claude Monet: Biographie et catalogue raisonné*, I (1840-1881), II (1882-1887), III (1888-1898), IV (1899-1926), V (supplément), 1974, 1979, 1979, 1985, 1991.
- 2 Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, *Le Figaro* (1863), éd., Claude Pichois, *Œuvres complètes* II, 1976, pp.794-95.
- 3 *Ibid.*, p.684.
- 4 この問題については次の拙論で考察したことがある。「モネ」池上忠治編『印象派時代』（『世界美術大全集』第22巻）小学館 1993年 201-224頁。また、《ラ・グルヌイエール》が印象主義誕生の作品であるか否かについては次の拙論で考察。「クロード・モネ『感覚』を描く」藤枝晃雄（他）編『絵画の制作学』日本文教出版 2007年 190-198頁。
- 5 Wildenstein, *op.cit.*, I, p.427.
- 6 Louis Leroy, “L’Exposition des impressionnistes”, *Le Charivari* (1874), Ruth Berson, ed., *The New Paintings: Impressionism 1874-1886, Documentation*, vol.I (reviews), 1996, p.25. なお、印象派展の展示と批評については次の文献も参照。島田紀夫『印象派の挑戦』小学館 2009年。
- 7 筆触表現に関する当時の言説については次の拙論で考察。「筆触の思想」『美学』通号209号 2002年 43-56頁。
- 8 Ernest Chesneau, “A côté du Salon:II. Le Plein Air:Exposition du boulevard des Capucines” *Paris-Journal* (1874), Berson (ed.), *op.cit.*, p.18.
- 9 *Ibid.*
- 10 この問題については次の拙論で考察。「モネの《カピュシヌ大通り》—『現在』を描く／描くことの『現在』」『大手前大学人文科学部論集』第5号 2005年 1-14頁。
- 11 サン＝ラザール駅を主題としたモネ作品については次の拙論で考察。「モネの《サン＝ラザール駅》作品群」『実践女子大学 美学美術史学』第27号 実践女子大学美学美術史学科 2013年 71-90頁。
- 12 Émile Zola, “Notes parisiennes:Un Exposition:Les Peintres impressionnistes”, *Le Sémaphore de Marseille* (1877), Berson, *op.cit.*, p.144.
- 13 A.Descubes, “L’ Exposition des impressionnistes”, *Gazette des lettres,des sciences* (1877), *ibid.*, p.144.
- 14 たとえば、ジャックはこう記している。「駅には軋む音や汽笛の音、喧噪があふれているのだ。人々は、灰色や青味を帯びた途方もない煙の向こうに、それらの音を聞く。これは絵画的な交響楽である」。Jacques, “Menus propos:Salon impressionniste”, *L’Homme* (1877), *ibid.*, p.155.
- 15 1890年代のモネの連作、またモネ批評における「瞬間」に関連する語の使用については、次の拙論



- などで考察したことがある。「1890年代のモネの連作における光—モチーフと構図の検討を通して—」『美術史』第133冊 1993年 30-44頁。
- 16 1890年10月7日付ジェフロワ宛書簡 Wildenstein, *op.cit.*, III, p.258.
- 17 Octave Mirbeau, “Claude Monet”, Musée Rodin, exh., cat., *Claude Monet-Auguste Rodin:Centenaire de l'exposition de 1889*, 1989, pp.50-51.
- 18 George H.Hamilton, *Claude Monet's Paintings of Rouen Cathedral*, 1969, pp.18-19. 一方でハミルトンは《ルーアン大聖堂》連作について、「個々の作品は、空間内の特定の場所における瞬間に対応する」と指摘し、連作の形式が生み出す時間を十分に考察していないと思われる。Hamilton, “Cézanne, Bergson, and the Image of Time”, *College Art Journal*, 1956, p.6.
- 19 モネの制作、特に連作における加筆については主に次の文献を参照。Grace Seiberling, *Monet's Series*, 1978, John House, *Monet: Nature into Art*, 1986.
- 20 ミレーの《秋、積みわら》(1868年)は、1887年の回顧展と1889年のパリ万国博に展示されている。
- 21 1892年2月21日付及び23日付のデュラン＝リュエル宛書簡。Wildenstein, *op.cit.*, III, p.264.
- 22 タッカーはボプラ並木について、革命における「自由の樹」として尊重されたことを指摘し、モチーフの政治的意味を強調した。Paul H.Tucker, *Monet in the '90s:The Series Paintings*, 1989, pp.107-41. モネの連作のモチーフに関する彼の見解については前掲の拙論(1993年)で論じた。なお、タッカーは次の文献ではこの点に触れながらも、農民との関わりを重視している。「モネ芸術における場所、主題、意味について」ブリヂストン美術館(他) 展覧会カタログ『モネ展』1994年 7-47頁。
- 23 ロダンは「私はシャトーブリアンと同じように、森が建築家に靈感を与えたことを確信する」と述べている。Auguste Rodin, *Les cathédrales de France*, 1914, nouvelle éd., 1931, p.113. (『フランスの大聖堂』新庄嘉章訳 東京創元社 1884年 147頁)。
- 24 F.-R.de Chateaubriand, *Essai sur les revolutions/Génie du christianisme*, éd. M. Regard, 1978. p.802.
- 25 Exh.cat., *Rouen, les Cathédrales de Monet*, Rouen, Musée des beaux-arts, 1994, pp.84, 88.
- 26 *Ibid.*, p.17.
- 27 モネの《積みわら》連作を含め、19世紀フランス絵画における農耕主題については、ミレーの《晩鐘》が1889年に国外流出する事態に多くの国民が反対したことがしばしば言及される。この絵の国民的ともいえる人気の一因は、教会の鐘が1日の終わりを告げるという時間的側面にあっただろう。
- 28 タッカー(1994年)、前掲書、36頁。
- 29 同上。
- 30 Lionello Venturi, *Impressionists and Symbolists*, trans., F.Steegmuller, 1950, p.65.
- 31 Octave Mirbeau, “Le chemin de la croix”, *Écho de Paris* (1889), *Des artistes*, éd., H.Juin., p.68.
- 32 次の文献を参照。春山行夫『花ことば』上巻 平凡社 326頁。Michel Hoog, *Les Nymphéas de Claude Monet au Musée de l'Orangerie*, 1984, p.91
- 33 1908年8月11日付ジェフロワ宛書簡。Wildenstein, *op.cit.*, IV, p.374.
- 34 Roger Marx, “Les «Nymphéas» de Claude Monet”, *Gazette des Beaux-Arts*, juin 1909, p.529.
- 35 「《睡蓮》の部屋」の建築プランの推移については主に次の文献を参照。Wildenstein, *op.cit.*, IV, Hoog, *op.cit.*, Charles F.Stuckey, “Blossoms and Blunders:Monet and State, II”, *Art in America*, sep.1979. pp.109-25. Hoog, *op. cit.*, exh.cat., *Monet:Le cycle des Nymphés*, Musée national de l'Orangerie, 1999. 「《睡蓮》の部屋」は当初、オテル・ビロンの敷地内に独立した建物として計画され、この折は円形に近い建物だった。この後、オランジュリー館を改装する計画になり、建物プランは修正を経て、現在の形状に決定される。モネはクレマンソー宛の書簡にこう記している。「オランジュリー館の部屋については、私が必要とす

る作業を美術省が引き受けてくださるなら、同意します。これを視野に入れて、〈装飾画〉のモチーフを減らしましたが、私がずっと望んできた楕円形の部屋であれば、満足のゆく展示ができると信じています」(1921年10月31日付)。Wildenstein, *ibid.*, p.p.412. このように、曲面で構成される部屋という構想はモネの意向に沿ったものだったと考えられる。

36 W.G.C.Byvanck, *Un Hollandais à Paris en 1891*, 1892, p.177.

37 『小学館ロベール仏和大辞典』 小学館 1988年 1576頁。

38 土田貞夫 『詩と音楽美の原質』 玉川大学出版局 1976年 199頁。なお引用部分の「人間のいまここにいる内的時間の動き」はフランスの文学者ロブ＝グリエに由来し、文中では丸括弧が付けられている。

39 Henri Focillon, *Vie des formes*, 1943, p.63. (フォシーヨン 『形の生命』 杉本秀太郎訳 岩波書店 1969年 102頁)。

40 『小学館ロベール仏和大辞典』 前掲書 1597頁。

41 Emile Littré, *Dictionnaire de la langue Française*, 1963, p.615.

42 「印象」と19世紀後半の芸術状況についてはシフの考察が示唆に富む。Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism*, 1984, pp.39-52.

43 プルーストは「印象」のもつ二つの側面に着目して、『失われた時を求めて』の最終篇「見出された時」の中で次のように記している。「あらゆる印象は二重構造になっていて、半分は対象の鞘に納まり、他の半分はわれわれ自身の内部に伸びている。後者を知りうるのは自分だけなのだが、私たちは早まってこの部分を閑却してしまうのだ。つまり、私たちはこの部分の印象にこそ自分の精神を集中すべきであろう」。Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade 1954, p.891. (井上究一郎訳 『プルースト全集』 筑摩書房 1984年 第10巻 297頁)。この点は次の拙論で考察。「モネとプルースト」『実践女子大学 美学美術史学』第24号 実践女子大学美学美術史学科 2010年 1-15頁。

44 Henri Bergson, *La pensée et le mouvement* (1934), *Œuvres, éd., A.Robinet*, 1970, p.1333. (ベルクソン 『思想と動くもの』 河野与一訳 1998年 140-41頁)。松浦寿夫氏は次の文献で、制作における遅延に着目し、ボードレールの美術批評との関わりを論じている。「現在の記憶、迅速な手」『ユリイカ』1993年11月号 青土社 150-163頁。この問題については稿をあらためて考察したい。

#### 挿図出典

1～5、7、9、11：筆者撮影

8：筆者所蔵の写真葉書

6：『国立西洋美術館名作選』（1998年）

10：所蔵美術館提供のポジフィルム



